ORBIS PICTUS
BAND 19

ASSYRISCHE PLASTIK

ERNST WASMUTH A.G. BERLIN

ulp.
N.

ORBIS PICTUS / WELTKUNST-BÜCHEREI

HERAUSGEGEBEN VON PAUL WESTHEIM

BAND 19

ASSYRISCHE KUNST

VON

OTTO WEBER

VERLAG ERNST WASMUTH A. G. BERLIN

EINBAND NACH DEM ENTWURF VON ADOLPH KÖGLSPERGER
DRUCK VON A. WOHLFELD IN MAGDEBURG

Unter den großen Völkergruppen, die die Geschicke des alten Vorderasien bestimmt haben, den Babyloniern, Assyrern und Hethitern, nehmen die Assyrer eine Mittelstellung ein, nach der Lage ihres Landes ebenso wie nach ihrer Stellung in der Geschichte. Ein schon im vierten Jahrtausend vorgeschobener Zweig der großen, vielgliedrigen „hethitischen" Völkerfamilie, haben sie im Laufe von fast dreitausend Jahren die nachhaltigste Einwirkung von Babylonien her erfahren. In Assyrien stoßen das nördlich und westlich orientierte Hethitertum und das den Süden und Osten der vorderasiatischen Welt bestimmende babylonische Element aufeinander. Es hat sich dabei ein mischgestaltiges Volkstum entwickelt, das im Laufe der Jahrtausende, gefördert durch die überragende politische Machtstellung, die es erworben, einen durchaus eigenartigen, selbständigen Charakter angenommen hat.

Die älteste Überlieferung, deren Zeugnisse der Wende des vierten zum dritten Jahrtausend angehören, zeigt äußerlich angesehen im wesentlichen das gleiche Bild in Assyrien wie im ganzen vorderen Orient, in Babylonien wie in Kleinasien, Syrien und Elam. In dieser Zeit war die Kultur von ganz Vorderasien im wesentlichen einheitlich. Es war die Zeit der politisch auf sich selbst gestellten kleinen Staatengebilde, die die Formen ihres Lebens aus gleichartigen natürlichen Anlagen und Bedürfnissen heraus ziemlich gleichartig entwickelt haben. Erst das dritte Jahrtausend hat die kulturelle Individualisierung der einzelnen Völkergruppen heraufgeführt, indem es politische Großorganisationen entstehen ließ, die mit dem Wachsen von Macht und Reichtum die Lebensbedürfnisse der Volksgenossen gesteigert und dadurch die äußere und innere Kultur geschaffen und entwickelt haben.

Die Geschichte Assyriens können wir durch einen Zeitraum von etwa zweieinhalb Jahrtausende verfolgen. Zur politischen Großmachtstellung ist Assyrien erst um die Mitte des zweiten Jahrtausends gekommen. Aus den Jahrhunderten vorher hat nur ein Name überragende Bedeutung gewonnen, der des Königs Samsi-Adad I. (um 1890), der bis an das Gestade des Mittelmeers erobernd vorgedrungen ist.

Unter Assuruballit (um 1390) hat Assyrien die später so berühmt gewordene Stadt Ninive und mit ihr weite Teile des Mitannsreiches im Norden Mesopotamiens gewonnen, und von da an hat Assyrien in fast ununterbrochenem Kampf mit wechselndem Erfolg gegen die Bergvölker im Norden,

gegen die syrisch-hethitischen Länder im Westen, gegen Babylonien im Süden, gegen Elam im Osten den Bestand des Reiches gemehrt und die Vorherrschaft im vorderen Orient etwa 800 Jahre lang sich erhalten.

Es gibt wenige Jahre in diesem Zeitraum der assyrischen Geschichte, in denen die Waffen geruht haben. An Namen wie Salmanassar I. (1280) und seinen Sohn Tukulti-Ninurta I. (1260), Tiglat-Pileser I. (1115), Assurnaßirpal (884—860) und seinen Sohn Salmanassar III. (859—825), Tiglat-Pileser III. (746—728), Sargon (722—706), Sanherib (705—682), Assarhaddon (681—669) und endlich Assurbanipal (668—627) knüpfen sich die stolzesten Erinnerungen des Reiches. Dessen Grenzen haben zeitweise vom Schwarzen Meer bis tief nach Ägypten und Arabien hinunter, vom mittelländischen Meer bis nach Elam hin sich erstreckt.

Solch gewaltige politische Erfolge konnten nur einem Volk gelingen, das seiner innersten Anlage nach kriegerisch, bei dem der Imperialismus das Glaubensbekenntnis der Nation und alle Einrichtungen darauf eingestellt waren, die äußere Macht des Reiches zu stärken und zu sichern. Assyrien ist denn auch für den alten Orient das klassische Land der militärischen und verwaltungspolitischen Organisation, es ist das Rom des alten Orients gewesen.

Der reine Machthunger war es, der Assyrien Jahr um Jahr seine Heere in Bewegung hat setzen lassen. Unterjochung der Grenzvölker, Erwerb unermeßlicher Beute, das waren die Ziele; keine religiöse oder soziale Idee war es, denen die Waffen den Weg bereiten sollten, nicht einmal wirtschaftliche Ziele oder Notwendigkeit lassen sich als treibende Kräfte erkennen. Hemmungslose Despoten haben ohne irgend einen ideellen Vorwand den Schrecken ihres Namens jahrhundertelang wie eine Brandfackel durch die Länder getragen.

Die Pflege der Wissenschaft und der Künste hat in diesem Volke keinen günstigen Boden finden können. Auf dem Felde der geistigen Kultur ist Assyrien allezeit von Babylonien, diesem Brennpunkt des geistigen Lebens im ganzen alten Orient, abhängig geblieben. Seine schöpferische Kraft hat es an den Mechanismus der Gewalt vergeudet.

Aber es mutet an, als hätte dieser einseitige Kult der politischen Macht, des äußerlichen Glanzes, schließlich doch seinen Zauber verloren. Der letzte der großen Könige von Assyrien ist ein Freund der Wissenschaft und Künste gewesen. Nachdem jahrhundertelang aller Ehrgeiz dahin gegangen war, die Grenzpfähle weiter zu stecken, immer neue unerhörte Reichtümer aus allen Ländern der Erde zusammenzuraffen, hat Assurbanipal seinen Ruhm an die Gewinnung geistiger Güter gesetzt. Er hat seine Schriftgelehrten nach allen Zentren des geistigen und religiösen Lebens ausgesandt und hat die Schätze des Wissens und der Dichtkunst in seine Scheunen gesammelt; in seinen

Bibliothekzimmern in seinen Palästen zu Ninive hat er in vielen Zehntausenden von Schrifttafeln die Weisheit des alten Orients aufgestapelt. Assurbanipal war es auch, der mit größerem Erfolg als irgend einer seiner Vorgänger die Pflege der bildenden Kunst gefördert hat. Mit seinem Namen bleiben, da wir die Namen seiner Künstler nicht kennen, die größten Meisterwerke der assyrischen Kunst, die Tierbilder aus den Jagdzimmern seines Palastes zu Ninive, für alle Zeiten verknüpft.

* * *

Vier Residenzstädte hat Assyrien im Laufe der Jahrhunderte gehabt, und aus ihren Trümmern ist uns das Meiste von dem gekommen, was wir heute an assyrischen Kunstwerken besitzen. Die älteste Hauptstadt ist Assur gewesen, die Stadt, der der Landesgott den Namen gegeben hat. Etwa zweieinhalb Jahrtausende lang, während der ganzen Dauer der assyrischen Geschichte hat sie in Blüte gestanden. Es ist ein stolzer Ruhmestitel, den die deutsche Orient-Gesellschaft der deutschen Wissenschaft erworben hat, diese Stätte unter Leitung W. Andraes nach wissenschaftlichen Grundsätzen in dreizehnjähriger Arbeit auf das genaueste erforscht zu haben. Aus zwei anderen Hauptstädten, Kalach und Ninive, haben Engländer bisher nur Museumsstücke, teilweise von höchstem Wert, geborgen, ohne die wissenschaftlichen Aufgaben, die eine Grabung an so bedeutsamer Stätte mit sich bringt, zu lösen. Khorsabad endlich, die Stadt Sargons, ist von den Franzosen mit schönem Erfolg untersucht worden.

Durch diese Ausgrabungen sind wir in den Besitz einer reichen Fülle von Anschauungsmaterial zur assyrischen Kunst für die Zeit von ca. 3000—600 v. Chr. gekommen. Gleichwohl ist das Bild, das es uns von deren Entwicklung gibt, noch ganz unvollkommen. Nur für den Anfang und das Ende dieser ungeheuren Zeitspanne haben wir bis jetzt größere Gruppen zusammengehöriger Denkmäler. Für die in der Mitte liegenden rund zweitausend Jahre sind wir heute noch auf ganz vereinzelte Denkmäler angewiesen, die nur ganz unvollkommen uns den Weg erkennen lassen, den die Entwicklung der assyrischen Kunst genommen hat.

* * *

Die ältesten bisher bekannten Denkmäler der assyrischen Kunst gehören der Zeit um 3000 v. Chr. an. Sie stammen sämtlich aus einem Heiligtum der Göttin Istar in Assur. Es sind Rundbilder aus Gipsstein, Elfenbein und Terrakotta, Männer und Frauen, Götter und Göttinnen, Dämonen und Tiere, dazu Flachbilder auf geschnittenen Steinen.

Da ist zunächst (Abb. 1) die Statuette eines Mannes in dem für die älteste vorderasiatische Kunst typischen sog. „Zotten"-rock, der den Oberkörper ganz oder teilweise freiläßt. Dieser erscheint hier mit seiner Wespentaille wie ein Dreieck geschnitten, die über der Brust zusammengelegten Arme laufen in spitzigen Ellenbogen aus und stehen in ihrer Fülle in starkem Gegensatz zu dem fast schmächtig anmutenden Oberkörper. Der ganze Aufbau dieses Körpers macht einen fast geometrisch stilisierten Eindruck und ist weit entfernt von jedem Abbild der Wirklichkeit.

Viel entwickelter in der Richtung auf die korrekte Wiedergabe der Vorlage erscheint die Figur der Abb. 2/3. Hier ist es vor allem der fein durchgebildete Kopf, der mit den schmalen, scharfgeschnittenen Lippen und dem wohlgeformten Kinn in auffallendem Gegensatz steht zu der gedrungenen Massigkeit des fleischigen Körpers. Dieser männlichen Figur zur Seite hat im Tempel das Frauenbild der Abb. 5 gestanden. Man kann sich dem Eindruck weiblicher Anmut in Gesicht und Haltung dieser Frau nicht entziehen, so wenig, wie man dem männlichen Gegenstück eine gewisse priesterliche Würde absprechen kann.

Die beiden Bildwerke zeigen in der äußeren Aufmachung die uns aus der gleichzeitigen sumerisch-babylonischen Kunst vertrauten Züge. Ganz aus dem Rahmen der bisher bekannten Typen fallen aber die folgenden Bilder heraus, vor allem die anmutige Frau (Abb. 4) in dem cape-artigen Übergewand mit dem zottenartig gestrichelten Kragen und dann die drei Köpfchen von Tafel 6. Von diesen sind a und c zweifellos Frauenköpfe, bei b läßt sich der männliche oder weibliche Charakter nicht mit Sicherheit feststellen. Überraschend wirkt die vollkommene Andersartigkeit dieser Typen gegenüber aller sonstigen gleichzeitigen Bildnorm. Jeder steht für sich da und ohne alle Beziehung. Nirgends lassen sich Parallelen finden, die zur Erklärung beitragen könnten. Am ehesten kommt noch das Köpfchen c dem normalen Typus der Frau im hocharchaischen Mesopotamien nahe, aber auch es hat so viel Eigenes im Stil wie im Ausdruck, daß der Eindruck einer von festgefahrenen Stilformen vollkommen freien, schöpferischen Betätigung der Künstler dieser Bildwerke auch durch dieses Werk nicht beeinträchtigt werden kann.

Aus derselben Fundstätte wie die bisher besprochenen Bilder stammt nun das Frauenköpfchen der Abb. 7. Das ist durch den Fundbericht vollständig sichergestellt und muß betont werden, denn die Versuchung liegt zu nahe, das Köpfchen einer jüngeren Epoche der babylonischen Kunst, der Gudeazeit zuzuweisen, deren Erzeugnissen es in wesentlichen Dingen sehr nahe steht. Vor ihnen aber hat es voraus die frische Unmittelbarkeit, die noch nichts von einer Erstarrung im kanonischen Stil spüren läßt, und eine Beseeltheit des Ausdrucks, die den späteren Werken vollkommen fremd ist. Man kann wohl sagen, daß das Köpfchen alle heute bekannten Menschendarstellungen aus dem

Zweistromland weit hinter sich läßt. Nie ist dort das Ebenmaß und die Anmut eines schönen Frauenantlitzes vollkommener wiedergegeben worden. Wir haben hier zweifellos das Werk eines großen Künstlers vor uns. Wie selten können wir das von vorderasiatischen Bildwerken sagen.

Unmittelbar in die Gudeazeit (um 2500 v. Chr.) führt uns dann die große Gipssteinstatue eines Mannes (Abb. 8), die in allen Einzelheiten dem Stil dieser Zeit entspricht, wie wir ihn aus den zahlreichen Denkmälern der südbabylonischen Stadt Lagasch kennen.

Die Bilder, die ich bisher besprochen habe, kann man nur deswegen zur assyrischen Kunst rechnen, weil sie in Assyrien entstanden sind. Niemals wäre jemand auf den Gedanken gekommen, sie assyrisch zu nennen, wenn die Fundumstände nicht einwandfrei festständen. Sie muten in allen wesentlichen äußern Zügen ganz babylonisch an. Ob sich von ihnen aus einmal eine Brücke schlagen läßt zu der besonderen Eigenart der späten assyrischen Denkmäler, wissen wir heute, wo fast alle Zwischenglieder fehlen, nicht. Man wird jedenfalls am besten tun, diese Gruppe von Denkmälern als „vorassyrisch" zu bezeichnen. Sie bezeugen für die Kunst das, was ich im Eingang von der ganzen vorderasiatischen Kultur des frühen 3. Jahrtausend angedeutet habe: auch die assyrische Kunst hatte in dieser Zeit ihre individuelle Ausprägung noch nicht erfahren, sie zeigt die gemein vorderasiatischen Züge, wie sie in Babylonien, in Elam und in den Hethiterländern des Westens auftreten.

Das erste sinnenfällige Zeugnis für die beginnende Individualisierung in der assyrischen Kunst bietet ein Kultsockel oder Altar aus Assur (Abb. 9). Zwei Gilgameschgestalten, im Gegensinn angeordnet, halten Standarten, zwischen ihnen steht der König, sechs Sonnenräder sind in den oberen Ecken, auf der Standarte und auf den Häuptern der Gilgameschfiguren verteilt. Die Darstellung auf dem unteren Teil des Sockels ist sehr undeutlich erhalten. In der Mitte steht eine durch ihre Größe als bedeutsam hervorgehobene Gestalt, von beiden Seiten kommen je sechs Männer auf sie zu, die von einem Pferde gefolgt sind. Die Beeinflussung durch babylonische Vorbilder ist bei der Anordnung des Ganzen unverkennbar, der König in der Mitte ist aber ein Assyrer, in Haltung und Haartracht, sein Gewand freilich ist der fransengeschmückte Mantel der Gudeazeit.

Das erste Denkmal rein assyrischen Stils dürfen wir vielleicht in dem Torso eines bärtigen Mannes aus Basalt (Abb. 10) erkennen, bei dem namentlich die auffallende Durchbildung der Muskulatur an die assyrischen Denkmäler der späteren Zeit denken läßt. Aber erst wenn das Vergleichsmaterial zahlreicher wird, können wir über ein mehr gefühlsmäßiges Urteil hinaus zu sicheren Erkenntnissen kommen. Der Torso mag dem ausgehenden dritten Jahrtausend zugehören.

Für die Zeit bis etwa 1100 v. Chr. fehlen dann Denkmäler der großen Kunst bis heute vollständig. Das ist um so bedauerlicher, als in dieser Zeit die

assyrische Kunst ihren eigentümlichen Stil gewonnen hat, der von den babylonischen Vorbildern sich mehr und mehr abgewandt und den hethitischen Einschlag im assyrischen Volkstum zur größeren Geltung gebracht hat. Aus dieser Zeit besitzen wir nun allerdings eine große Zahl von Werken der Kleinkunst, besonders Rollsiegel mit figürlichen Darstellungen, aus denen wir uns wenigstens im allgemeinen ein Bild machen können von dem, was etwa die große Kunst damals geleistet haben mag. Der vorherrschende Eindruck ist der, daß im großen und ganzen der Charakter dieser Bildwerke schon die Züge der späten, für uns klassischen Periode der assyrischen Kunst vom 9. Jahrhundert ab, aufweist, nur daß die Darstellung gröber, weniger routiniert ist und daher oft lebendiger wirkt. Dem Inhalt nach wechseln auf diesen Rollsiegeln Darstellungen aus dem religiösen Vorstellungsleben mit solchen des Kultus, der Jagd und des Krieges. (Beispiele in großer Zahl sind bei O. Weber, Altorientalische Siegelbilder, Leipzig 1920, zu finden.)

Das Rundbild einer Istarstatue (Abb. 11), aus der Zeit von Tiglat-Pilesers I. Sohn Assurbelkala ist die älteste Darstellung eines nackten Frauenkörpers in der assyrischen Kunst. Man merkt es der Figur gut an, daß die assyrischen Künstler nicht gewohnt waren, unmittelbar nach Modellen zu arbeiten, und man wird sich nach diesem Bildwerk nicht wundern, daß die assyrische Darstellung bekleideter Personen niemals erkennen lassen, daß sich der Künstler über den Aufbau des menschlischen Körpers, seine Maße und Verhältnisse klar geworden ist.

Nach einer denkmälerlosen Zeit von weiteren zwei Jahrhunderten setzt mit dem großen Assurnaßirpal (885—860) die Zeit ein, die unserer Vorstellung von assyrischer Kunst das reichste Material geliefert hat.

In Nimrud, der Stätte des alten Kalach, hat Assurnaßirpal sich einen Palast gebaut und mit zahllosen Bildwerken aus Alabaster ausgeschmückt. Schon die Eingänge und Außenwände der assyrischen Paläste dieser Zeit boten dem Künstler eine reiche Gelegenheit, sich zu betätigen. Mächtige Türhüter in Gestalt von geflügelten Stieren oder Löwen mit Menschenantlitz (Abb. 14/15) bewachen den Zugang, und mit ihnen teilen sich Dämonengestalten wie der Löwenbezwinger Gilgamesch (Abb. 27) in die Aufgabe, unholde Eindringlinge, Dämonen oder Menschen, abzuwehren.

Wenn man einen solchen Türhüter näher betrachtet (Abb. 15), so kann man sich freilich des Eindrucks nicht erwehren, daß er so schrecklich nicht ist, als er seiner Bestimmung nach sein müßte. Er hat einen ganz indifferenten Ausdruck, und seine Harmlosigkeit wird vollends offenbar in der sorgfältigen Striegelung des mächtigen Haupt- und Barthaares, in der vollendeten Ordnung des Gefieders seiner mächtigen Schwingen. Er ist viel zu elegant und gepflegt, um den Eindruck zu erwecken, daß er wirklich gefährlich werden könnte.

Man rühmt an diesen Menschtierkolossen so gern ihre ruhige Majestät, aber noch viel stärker drängt sich uns auf der Eindruck der Starrheit, Leblosigkeit, über die der Künstler auch in diesem Falle, wo seine ganze Aufgabe auf einen bestimmten Ausdruck eingestellt sein mußte, nicht Herr geworden ist.

Wie ganz anders wirkt da der gleichzeitige Torlöwe (Abb. 14). Der ist wirklich ein fletschendes, drohendes Ungeheuer, das einen wohl abschrecken mag. Immer wieder muß man feststellen, daß die assyrische Kunst niemals dazu gelangt ist, eine Menschendarstellung wahrhaft lebendig zu machen, irgend welchen seelischen Erregungen bei ihr zum Ausdruck zu verhelfen. Ganz im Gegensatz zur Tierdarstellung, wo ihr wahrhaft glänzende und erschütternde Bilder der Wut und des Schmerzes gelungen sind.

Die Innenräume seines Palastes hat Assurnaßirpal mit zahllosen Alabasterplatten mit bildlichen Darstellungen in flachem Relief ausgelegt. Da gibt es mächtige fast 3 m hohe Platten mit feierlichen, zeremoniellen und symbolischen Darstellungen, Abb. 17: der aus der Schlacht heimkehrende König wird von einem Palastbeamten begrüßt. Auf Abb. 16 haben wir eine Spielart der in der assyrischen Kunst überaus häufigen symbolischen Darstellung des Befruchtungsvorgangs. In der Mitte steht der Lebensbaum, ein aus der Dattelpalme entwickeltes rein ornamental gewordenes Gebilde. Von beiden Seiten treten phantastische Gestalten herzu, Genien, hier adlerköpfig, geflügelte Männer in der Tracht der hohen Palastbeamten. In der Linken halten sie eine Tasche, mit der Rechten führen sie mächtige Datteltrauben zur Befruchtung an die Blütenstände der Palme. Die Darstellung ist in strengstem Gegensinn durchgeführt, die Umrisse der Gestalten wirken wie ein vollkommenes Linienornament.

Im besonderen Ausmaß aber sind es die Taten des Königs, die den Stoff für die bildliche Ausschmückung des Palastes geliefert haben. Der König nimmt in seinen Inschriften die Summe aller von seinen Generälen und Soldaten vollbrachten Heldentaten für sich in Anspruch. So ist er auch auf den Darstellungen von seinen Feldzügen in der vordersten Reihe zu sehen (Abb. 18).

Diese Darstellungen sind außerordentlich aufschlußreich für unsere Kenntnis des assyrischen Kriegswesens, sie zeigen (Abb. 19) allerlei Einzelheiten der Belagerung, den Angriff mit dem fahrbaren Mauerbrecher, dessen Stoßeisen die Feinde an Ketten hochziehen, um ihn unschädlich zu machen, das Graben unterirdischer Zugänge in die Festung (Abb. 19), die Maßnahmen der Verteidiger, die auch ihre Frauen aufbieten (Abb. 19) u. a. m. Einen interessanten Ausschnitt aus den Kämpfen, die sich vor einer belagerten Stadt abspielen, zeigt Abb. 20: während die Bogenschützen den Berg, auf dem ein Teil der Stadt liegt, hinter Bäumen Deckung suchend, vorsichtig erklimmen, suchen drei Flüchtlinge auf aufgeblasenen Hammelhäuten schwimmend — wie das noch heute dortzulande der Brauch ist —, sich in die belagerte Stadt zu retten.

Sehr eindrucksvoll ist die Komposition der Abb. 18: Der König greift vom Streitwagen aus in den Nahkampf ein. Vor ihm zieht sein Gott Assur, der bogenbewehrte Gott in der geflügelten Sonnenscheibe, her, ihm den Sieg über seine Feinde zu sichern. Im freien Feld vor der Stadt kämpft Mann gegen Mann. Ein Streitwagen, der dem des Königs voraufgeeilt war, ist außer Gefecht gesetzt. Das eine der beiden Rosse ist zusammengebrochen und hat in seinem Fall den Wagenlenker nach sich gezogen, während über den wohl zu Tode getroffenen Kämpfer das Dreigespann des königlichen Streitwagens hinwegsetzt.

Wenn der assyrische König nicht auf fernen Schlachtfeldern, auf der Verfolgung der seinem Szepter widerstrebenden Feinde seinem Tatendrang Genüge schaffen konnte, so fand er in der Jagd auf wilde Tiere seine Erholung. Der Jagdleidenschaft der assyrischen Könige danken wir eine Fülle von Bildwerken, die ihren Ruhm als unerschrockene, weder Gefahr noch Mühsal scheuende Jäger den Zeitgenossen verkündet und der Nachwelt überliefert haben. Assurnaßirpal erzählt einmal von dem Ergebnis eines solchen Jagdzuges:

„30 Elefanten tötete ich mit dem Bogen, 257 gewaltige Wildstiere erlegte ich von meinem Wagen aus, 370 gewaltige Löwen tötete ich wie Käfigvögel mit dem Speere."

Ich gebe nur eine Szene aus der Reihe der Jagddarstellungen dieses Königs, eine Löwenjagd vom Streit- oder Jagdwagen aus (Abb. 21). Sie ist in jeder Hinsicht typisch für den formalen Aufbau wie für die Bewältigung der stofflichen Aufgabe, die dem Künstler gestellt war. Zur Darstellung kommt der dramatische Höhepunkt des Jagdabenteuers: der König gibt dem schon von drei Pfeilen getroffenen Löwen, der in Schmerz und Wut den königlichen Wagen selber anfällt, den todbringenden Pfeil. Verblüffend wirkt die unerschütterliche Ruhe und Sachlichkeit des königlichen Jägers im Gegensatz zu der aufs höchste gespannten Leidenschaftlichkeit und der wütenden Raserei des angreifenden Tieres. Wenn es die Absicht des Künstlers gewesen wäre, die durch nichts aus dem Gleichgewicht zu bringende Überlegenheit und ruhige Sicherheit des Königs zum sinnenfälligen Ausdruck zu bringen, er hätte keine bessere Lösung finden können. Aber solche Absicht lag dem dem menschlichen Antlitz als dem Träger und Künder seelischer Regungen völlig gleichgültig gegenüberstehenden Künstler zweifellos ganz fern. In der geschlossenen Szene kommt aber nicht nur der Höhepunkt der Jagd zur Darstellung; der verendend am Boden liegende Löwe weist zurück auf das was der König schon geleistet hat, und die in vollem Lauf dahinjagenden Rosse führen die Gedanken des Beschauers unwillkürlich schon den folgenden Abenteuern des unerschrockenen Nimrods entgegen.

Assurnaßirpals Sohn Salmanassar, dessen mächtiges Sitzbild Abb. 23 wiedergibt, danken wir zwei der berühmtesten Denkmäler, die der alte Orient uns überliefert hat, den sog. schwarzen Obelisken und das Bronzetor von Balawat.

Der schwarze Obelisk bietet in 20 Feldern Darstellungen der Unterwerfung fremder Fürsten und der Tributträger, die in ihrem Gefolge sind. In Abb. 24 fallen besonders die exotischen Tiere auf, die einzelne dieser Gesandtschaften mit sich führen.

Eine außerordentliche Fülle von Darstellungen bieten die Bronzebeschläge des Tores von Balawat. Auf 14 Schienen von je 1,75 m Länge und 17 cm Höhe laufen in 2 Reihen Bilder von den Kriegstaten des Königs hin (vgl. Abb. 25).

Eine größere Zahl von Bildwerken hat uns dann erst wieder Tiglat-Pileser III. hinterlassen, der 746—728 regiert und ebenfalls in Nimrud-Kalach gebaut hat. Mehr als 30 Reliefplatten sind von ihm bekannt, die sich teilweise zu umfangreichen Bildern zusammenfügen lassen. Ich begnüge mich damit, hier eine Vorführung von Kamelen, die dem König als Tribut geliefert werden, im Bilde zu zeigen (Abb. 26).

Die Kunst dieser Zeit hat in der Tierdarstellung eine außerordentlich hohe Stufe erreicht, während die Darstellung des Menschen noch ganz in dem alten Schema gebunden ist. Man kann sich schwer einen größeren Gegensatz denken, als die vollkommen schematische Gestaltung des Führers gegenüber der so wundervoll beobachteten und mit kaum zu überbietender Sicherheit wiedergegebenen Naturwahrheit und Beseeltheit der Tiere. Auch in der Raumfüllung zeigt dieses Bild einen ganz unerhörten Fortschritt gegenüber der Kunst Assurnaßirpals, ohne freilich verkennen zu lassen, daß auch einem Künstler von solchen Fähigkeiten Grenzen gesteckt waren. In der instinktmäßigen Abneigung gegen unausgefüllte Raumteile hat er sich verleiten lassen, ein viertes Tier einzufügen, dem einen ausreichenden Raum zu schaffen dem mit den Gesetzen der perspektivischen Verkürzung nicht vertrauten Künstler unmöglich gelingen konnte.

Auch Sargon, der sich in Dur-Scharrukin, dem heutigen Khorsabad, eine neue Residenz geschaffen, hat seine Kriegstaten auf zahlreichen Alabasterplatten verewigt. Besondere Freude scheint er daran gehabt zu haben, die Scheußlichkeiten, die er sich in der Behandlung der Feinde hat zuschulden kommen lassen, der Nachwelt im Bilde zu überliefern. Wir danken ihm aber auch aufschlußreiche Darstellungen aus seinem Hofleben und Szenen mythologischen und religiösen Charakters, wie die Darbringung eines Opfertieres vor dem geflügelten Genius (Abb. 28) und das mächtige Bild des Tierbezwingers Gilgamesch, der in vielen Exemplaren die Eingänge der Burg von Khorsabad geschützt hat (Abb. 27). Eine hübsche Abwechslung in dem stofflichen Einerlei der Kriegs- und Jagdszenen bietet das anmutige Bild eines Vogelschießens im Walde (Abb. 29).

Mit Sanherib betreten wir zum erstenmal den Boden von Ninive, der letzten und stolzesten aller assyrischen Königsstätten. In Ninive hat Sanherib

eine Terrasse von etwa 25 m Höhe erbaut, die so umfangreich war, daß darauf die ganze Museumsinsel vom Kaiser-Friedrich-Museum an bis zum Schloß samt dem Lustgarten Platz gehabt hätte. Auf dieser Terrasse hat Sanherib seinen Palast, den er selber den „Palast ohne Gleichen" genannt hat, erbaut. In den Bildern Sanheribs ist die Landschaft ein oft wesentlicher Teil der Darstellung. Die Fähigkeit, die Landschaft in organischen Zusammenhang mit der Szene zu bringen, haben die Künstler Sanheribs freilich nicht gewonnen. So sehen wir (Meissner, Plastik, Abb. 221) auf einer umfangreichen Tafel den Transport eines mächtigen Torsteines dargestellt. Der König hält in seinem Wagen auf einer Anhöhe und sieht dem Schauspiel zu, sein Gefolge hat in einer langen Reihe Aufstellung genommen, und darüber erscheint, als hätte sie mit der ganzen Szene nichts zu tun, die Landschaft als ein ganz für sich stehendes, selbständiges Glied der Darstellung. Einen Ausschnitt aus einer ähnlichen Darstellung bildet die schöne Szene der Abb. 31, die das Schilfdickicht von allerhand Getier belebt zeigt. Das Schilfdickicht, das den nahen Fluß andeutet, der das Ziel des Transportes ist, bildet den obersten Teil der Gesamtdarstellung.

Kennzeichnend für die Zerlegung der assyrischen Landschaft in ihre Bestandteile zur Zeit Sanheribs und darüber hinaus, für das aufzählende Nebeneinander eines assyrischen Szenenbildes überhaupt, ist die anmutige Abb. 30, die zu einer ähnlichen Riesenplatte gehört wie Abb. 31. Dargestellt ist ein am Ufer von Bäumen umrahmter Fluß. In der Guffa, jenem auch heute noch auf dem Tigris gebrauchten Fahrzeug, geht ein Transport von Bauhölzern (oder Backsteinen, oder Steinplatten?) vor sich, während zwei Fischer, auf aufgeblasenen Hammelhäuten reitend, sich beim Fischfang vergnügen, wobei sie sich langer Schnüre, an deren Ende ein Haken befestigt ist, bedienen, während sie Körbe auf dem Rücken tragen, die für die Aufnahme ihrer Beute bestimmt sind. Um das Leben und Treiben in und auf dem Fluß sichtbar zu machen, muß der Künstler vor allem die das Blickfeld störenden Bäume in einer eigenen Reihe unterhalb des Flusses für sich aufstellen; daß dann alles, was ganz oder zum Teil vom Wasser bedeckt ist, so dargestellt wird, als ob es auf dem Wasser läge, ergibt sich ohne weiteres aus der erzählenden Tendenz des assyrischen Bildes, die dem Künstler die lückenlose Vorführung aller wesentlichen Bestandteile der Erzählung zur Pflicht macht. Läge dem Künstler daran, ein Bild zu zeichnen, das den Augeneindruck wiedergeben soll, dann hätte er über den Rand der Guffa nichts als die Oberkörper der Ruderer heraussehen lassen dürfen. So aber hat er den ganzen Inhalt der Guffa aus ihrem Bauch heraus auf ihren oberen Rand verlegen müssen, weil es ihm wesentlich war, über den Inhalt des Fahrzeuges Aufschluß zu geben.

Auf der großen Terrasse von Ninive hat neben Sanheribs Palast auch Assurbanipal, der letzte der großen Assyrerkönige, sich ein neues Haus

gebaut. Unter seiner Regierung hat Assyrien seine stolzesten Tage gesehen. Der Assyrerkönig gebot über das ganze Vorderasien, Babylonien, und der ganze Westen, ja auch Ägypten war ihm untertan, bis weit hinein nach Arabien reichte seine Macht, und Elam, der mächtige Erbfeind im Westen, war von ihm überwunden. Unerhörter Reichtum strömte ins Land. Unter ihm hat auch die assyrische Kunst ihre höchste Blüte erreicht.

Die Menschendarstellung bleibt freilich auch hier in den Fesseln der Überlieferung gebunden. Der König mit seiner Gemahlin in der Weinlaube auf kostbaren Möbeln beim Mahle liegend oder sitzend, während Diener Kühlung fächeln und eine Musikkapelle unter den Bäumen des Gartens sich hören läßt, dieser Ausschnitt aus einem langen Bildfries (Meissner, Plastik, Abb. 232) zeigt der Kunst von Assurbanipals Vorgängern gegenüber keinerlei wesentliche Fortschritte. Auch das große Schlachtenbild aus dem elamischen Zimmer in Assurbanipals Palast (Abb. 35) kommt trotz zahlloser wundervoller Einzelzüge über dem chaotischen Gewimmel der aufeinander geschichteten Figurenmassen nicht zu irgendwelcher einheitlichen Wirkung, obwohl das Streben nach Ordnung, Gliederung und Zusammenfassung nicht zu verkennen ist. Demgegenüber bedeuten die Bilder des arabischen Zimmers, das die Darstellungen aus dem Araberfeldzug enthält (vgl. z. B. Meissner, Abb. 231), einen wesentlichen Fortschritt. Die Kampfszenen sind in einzelne Gruppen auseinandergezogen, und diese Gruppen sind mit großer Lebendigkeit gestaltet. Zum erstenmal kommt Leben auch in die Menschen, die ihre Funktionen nicht nur durch entsprechende Gesten andeuten, sondern auch mit innerer Anteilnahme erfüllen. Am stärksten aber wirken schon in diesen Bildern die Tierdarstellungen. Das dahinjagende Kamel im oberen und das zusammengebrochene im unteren Feld sind meisterliche Leistungen von schlechterdings vollkommener Lebendigkeit und Wahrheit.

Den höchsten Gipfel aller assyrischen Kunst aber bedeuten die Jagdszenen aus Assurbanipals Palast. Auch Assurbanipal war ein großer Jäger vor dem Herrn. „Ich bin Assurbanipal," sagt er einmal, „der König der Macht, der König von Assyrien. In meiner fürstlichen Lust zerschmetterte ich auf das Geheiß des Ninurtu und des Nergal, meiner göttlichen Helfer, den Schädel eines Steppenlöwen, den ich an seinem Schwanze gepackt hielt, mit der Keule meiner Hände." Und ein andermal rühmt er sich, einen grimmigen Wüstenleuen zu seinem Vergnügen an seinen Ohren ergriffen und ihm mit dem Speer den Leib durchbohrt zu haben. Ja, die zu seiner Zeit noch häufig in Assyrien frei vorkommenden Wüstenlöwen genügten dem Jagdeifer des Königs nicht, er ließ sie in Zwingern hegen und bot dann Soldaten in Massen auf, ein regelrechtes Treibjagen auszuführen.

Wir können den Gang einer solchen Löwenjagd auf den Darstellungen verfolgen. Leider kann ich nur einzelne kleine Ausschnitte aus den riesigen

Tafeln geben, die mit diesen Darstellungen bedeckt sind. Die Löwen werden aus den Käfigen herausgelassen (Abb. 41). Nach wenigen Sätzen ins Freie ist der erste schon von einem Pfeile getroffen. Wundervoll wahr ist der schleichende Katzenschritt des zweiten Löwen getroffen. Ein andermal hält der König den gegen ihn anspringenden Löwen an der Mähne fest und stößt ihm gleichzeitig das Dolchmesser in die Brust. Der König wahrt in dieser doch einigermaßen ungemütlichen Situation die vollkommenste, wahrhaft königliche Ruhe und Überlegenheit. Es ist ganz so, als hätten zwei einander ebenbürtige Gegner unter Wahrung möglichst konziliianter Formen in bester Haltung einen Handel miteinander abzumachen (vgl. auch Abb. 37). Bald bedecken zahlreiche Löwenleiber das Feld (Abb. 42, 43). Die einzelnen Tiere zeigen die verschiedenen Grade der Verwundung. Der erste, der von vier Pfeilen getroffen ist, vermag sich noch gut fortzubewegen. Der andere, der zwei Pfeile im Kopf hat, sucht vergebens, sich mit seiner Tatze von ihnen zu befreien. In wahnsinnigem Schmerz wälzt sich die von vier Pfeilen in Maul, Herz und Rücken getroffene Löwin auf dem Boden, und dem alten Wüstenkönig im untersten Feld, der sich kaum mehr vorwärts schleppen kann, stürzt das Blut in breitem Strom aus dem Maul.

Wundervoll im Ausdruck ist Gesicht und Haltung des alten Löwen, der, offenbar noch nicht tötlich getroffen, sich unwillig nach seinen Peinigern umsieht (Abb. 40). Im unteren Feld sieht man die Treiber, die auf flüchtigen Rossen mit viel Geschrei das Jagdfeld umkreisen. Das bekannteste Bild dieses Zyklus ist das der sterbenden Löwin, die, von drei Pfeilen zu Tode getroffen, schmerzlich brüllend mühsam sich fortschleppt (Abb. 44).

Auf gleicher Höhe steht das Bild des sterbenden Löwen (Abb. 45), dem das Blut aus dem Maul strömt. Man spürt dem krampfhaft aufgestemmten Leib die furchtbare Erschütterung im Innern an und meint, ihn im nächsten Augenblick zusammenbrechen zu sehen. Unmittelbarer kann Angst und Schmerz in einem Tiergesicht nicht ausgedrückt werden.

Nach beendeter Jagd bringt der König sein Dankopfer dar (Abb. 39). In der Inschrift, die das Bild begleitet, sagt er: „Ich bin Assurbanipal, der König der Macht, der König von Assyrien, dem Assur und Ninlil überragende Kräfte verliehen haben. Auf die Löwen, die ich getötet hatte, pflanzte ich den grimmen Bogen der Istar, der Herrin der Schlacht, eine Spende über ihnen spendete ich und Wein goß ich aus über ihnen."

Bilder von hohem künstlerischen Reiz sind auch die Darstellungen der Jagd auf Wildesel (Abb. 46). Voll Leben und Bewegung ist hier alles, immer wieder überrascht die unerhörte Sicherheit der Beobachtung, die Einfühlung in die Gefühlswelt der geängstigten Kreatur. Wie packend ist die Darstellung des von wütenden Doggen angefallenen Tieres, wie rührend das Bild des

Muttertieres, das sich ängstlich nach dem von der Dogge bedrohten Füllen umwendet.

Wie ein friedliches Idyll mutet in Abb. 47 die Herde von Antilopen an, die meisten von ihnen ahnen noch nichts von einer drohenden Gefahr. Nur der Bock, der die Herde sichert, scheint die Gefahr zu wittern, er wendet sich argwöhnisch um. In der Tat ist die Szene nur ein Ausschnitt aus einer großen Darstellung einer Antilopenjagd. Ein weiteres Bild (Abb. 48), zeigt die Wirkung der aus sicherem Versteck abgeschossenen Pfeile. Wahrhaft rührend ist die Figur des Jungen rechts oben, das in vollkommener Ahnungslosigkeit von der drohenden Gefahr und ohne zu wissen, was mit ihm vorgeht, doch voll Angst auf den vor ihm zusammenbrechenden Bock sieht.

* * *

LITERATUR

Die wichtigsten Tafelwerke sind:

Für die archaische Zeit: W. Andrae, Die archaischen Istartempel in Assur. (39. wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft.) Leipzig 1922.

Für die spätere assyrische Zeit von Assurnaßirpal III. an: Budge, E. A. W., Assyrian Sculptures in the British Museum. Reign of Ashur-Nasir-Pal, 885—860 B. C. (24 pp., 53 pl.) London 1914. (Abgekürzt: A. S.) — King, L.-W., Bronze-Reliefs from the Gates of Shalmaneser, King of Assyria, 860—825 B. C. (36 pp., LXXX pl.) London 1915. — Paterson, A., Assyrian Sculptures, Palace of Senacherib. (14 pp., 114 pl.) The Hague 1915. — Unger, E., Die Reliefs Tiglat-Pilesars III. aus Nimrud. (32 S. 6 Tafeln.) Konstantinopel 1917.

Für die Ergebnisse der Ausgrabung von Assur durch die Deutsche Orient-Gesellschaft vgl. noch W. Andrae, Der Ann-Adad-Tempel in Assur (1909), Die Festungswerke von Assur (1913), Leipzig. J. C. Hinrichs, Farbige Keramik aus Assur (1923), Berlin, Scarabaeus-Verlag, und die Berichte in den „Mitteilungen" der Deutschen Orient-Gesellschaft.

Für das Studium der zahllosen Monumente aus Nimrud-Kalach, Khorsabad und Ninive sind wir heute noch auf die alten Tafelwerke von Layard, The monuments of Nineveh, P. Botta-E. Flandin, Monuments de Ninive, und Place, Ninive et l'Assyrie, angewiesen. Eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende neue Ausgabe dieser Denkmäler ist ein dringendes Erfordernis. Die Firmen Mansell in London, Giraudon in Paris und Alinari in Rom haben Einzelphotographien der in London, Paris und Rom befindlichen Originale herausgegeben.

An zusammenfassenden Arbeiten sind zu nennen als Materialsammlung: Meißner, Grundzüge der babylonisch-assyrischen Plastik (Der alte Orient XV. 1915), und als geistvolle, bei aller Kürze das Wesentliche erschöpfende Gesamtdarstellung der Beitrag von L. Curtius zum Handbuch der Kunstwissenschaften, Die Antike Kunst, Heft 8—12.

Zur allgemeinen Orientierung über Geschichte und Kultur der Assyrer vgl. Bezold, Ninive und Babylon (Monographien zur Weltgeschichte XVIII), und Br. Meißner, Babylonien und Assyrien, 1. Band. Heidelberg 1920.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Die Figuren der Abbildungen 1—7 stammen ans dem Kultraum des sog. G-Tempels in Assur. Ihre ursprüngliche Aufstellung ist aus dem Wiederherstellungsversuch von Andrae, die Archaischen Istartempel in Assur, Tafel 11, ersichtlich. Der Zeit nach gehören alle diese Bildwerke in den Anfang des 3. Jahrtausends v. Chr. Das Material ist in allen Fällen Gipsstein.

Abb. 1. Statuette eines Mannes. Ursprüngliche Höhe etwa 55 cm. Vgl. Andrae, a. a. O. Nr. 71 und Tafel 32.

Abb. 2. Standbild eines bärtigen Mannes. Ursprüngliche Höhe etwa 50 cm. Vgl. Andrae, a. a. O. Nr. 70 und Tafeln 30—31. Original in Berlin.

Abb. 3. Teilaufnahmen von Abb. 2.

Abb. 4. Standbild einer Frau. Höhe 45,5 cm. Vgl. Andrae, a. a. O. Nr. 79 und Tafel 37. Original in Berlin.

Abb. 5. Standbild einer Frau. Höhe 63 cm. Vgl. Andrae, a. a. O. Nr. 76 und Tafeln 34—35. Original in Berlin.

Abb. 6a. Köpfchen einer Frau. Höhe 4,9, Breite 4,6, Tiefe 4,1 cm. Vgl. Andrae, a. a. O. Nr. 89 und Tafeln 46a—d; Original in Berlin. — Abb. 6b. Köpfchen, ob eines Mannes oder einer Frau ist nicht auszumachen. Höhe 6, Breite 5,3, Tiefe 4,5 cm. Vgl. Andrae, a. a. O. Nr. 91 und Tafeln 46i—m. Original in Berlin. — Abb. 6c. Köpfchen einer Frau. Höhe 5, Breite 7, Tiefe 6 cm. Vgl. Andrae, a. a. O. Nr. 90. Original in Berlin.

Abb. 7. Köpfchen vom Standbild einer Frau. Außer dem Köpfchen sind nur Teile der Füße und des Gewandes erhalten. Höhe des Köpfchens 7,5 cm. Vgl. Andrae, a. a. O. Nr. 80 (bes. auch über die Tracht) und Tafeln 38—39 und den Ergänzungsversuch Tafel 28a. Original in Berlin.

Abb. 8. Standbild eines Mannes, vielleicht eines Stadtfürsten von Assur. Gefunden unmittelbar neben dem Kultsockel, den Abb. 9 zeigt, an der Turmfront des altassyrischen Tempels der Istar von Assur, wo es in jungassyrischer Zeit aufgestellt worden war. Gesamthöhe 87 cm. Gipsstein. 2. Hälfte des 3. Jahrtausends. Vgl. Andrae, a. a. O. Nr. 159 und Tafel 63 und — für den Fundort — Abb. 83.

Abb. 9. Kultsockel aus Assur. Gesamthöhe in der Mitte 22 + 7 + 62 = 91 cm. Breite der Basis 95 cm. Gipsstein. Um 2000 v. Chr. Wegen der Fundumstände vgl. zu Abb. 8. Veröff. M. D. O.-G. 49 (1912). Original in Konstantinopel.

Abb. 10. Statue eines bärtigen Mannes. Höhe 137 cm, ursprüngliche Gesamthöhe ca. 177 cm. Grauschwarzer sorgfältig polierter Basalt. Um 2000 v. Chr. Veröff. M. D. O.-G. 29 (1905).

Abb. 11. Torso einer Istarstatue. Nach der Inschrift auf dem Rücken aus der Zeit des Assur-bel-Kala, Sohnes des Tiglat-Pileser I. (um 1100 v. Chr.). Original in London.

Die Abb. 12—22 stammen alle aus der Zeit des Königs Assurnaßirpals III. von Assyrien (884—860), wurden sämtlich in Nimrud-Kalach gefunden und befinden sich im Original im British Museum in London. Hier wiedergegeben nach Photos Mansell.

Abb. 12. Kalksteinstatue des Königs. Aus dem Ninurta-Tempel. Höhe 3 ft. 4 in. engl. Vgl. A. S. pl. 1.

Abb. 13. Reliefbild des Königs. Gipsstein. Höhe 7 ft. 7 in., Breite 4 ft. 10 in. engl. Vgl. A. S. pl. XXIX.

Abb. 14. Torlöwe. Vom Ninurta-Tempel in Kalach. Höhe 8 ft. 11 in., Länge 12 ft. 6 in. engl. Vgl. A. S. pl. VI.

Abb. 15. Geflügelter Torstier mit Menschenantlitz. Höhe 10 ft. 4 in., Länge 10 ft. 4 in. engl. Vgl. A. S. pl. V.

Abb. 16. Geflügelte Genien in Menschengestalt mit Adlerköpfen vor dem Lebensbaum. Assurnaßirpals Zeit. Höhe 3 ft. 8 in., Breite 5 ft. 4 in. engl. Vgl. A. S. pl. XLIV.

Abb. 17. Der König von der Schlacht heimkehrend. Höhe 3 ft. 3 in., Breite 7 ft. 1 in. engl. Vgl. A. S. pl. XXIII.

Abb. 18. Der König bei der Belagerung einer Stadt. Höhe 3 ft. 1 in., Breite 7 ft. 1 in. engl. Vgl. A. S. pl. XVIII.

Abb. 19. Der König vor einer belagerten Festung. Höhe 3 ft. 2 in., Breite 7 ft. 1 in. engl. Vgl. A. S. pl. XXIV.

Abb. 20. Belagerungsszene. Höhe 3 ft. 10½ in., Breite 7 ft. 5 in. engl. Vgl. A. S. pl. XIII.

Abb. 21. Der König auf der Löwenjagd. Höhe 2 ft. 11 in., Breite 7 ft. 3 in. engl. Vgl. A. S. pl. XII.

Abb. 22. Der König im Streitwagen eine Anhöhe hinauffahrend. Höhe 3 ft. 3 in., Breite 2 ft. 11 in. engl. Vgl. A. S. pl. XXV.

Abb. 23. Sitzbild des Königs Salmanassar III. (859—825). Aus dem Gurgurri-Tor in Assur. Höhe etwa 135 cm. Nach Andrae, Festungswerke von Assur. Textband Bl. 14. Original in London. Bei den Ausgrabungen Layards gefunden.

Abb. 24. Zwei Felder aus dem Schwarzen Obelisken Salmanassars III. Höhe der Bildfläche bei a: 16 cm, Breite 39 cm, bei b 16 bzw. 31 cm. Nach Photo Mansell. Original in London. Abguß in Berlin.

Abb. 25. Teil des Bronzetores von Balawat, Salmanassars III. Szene aus dem Feldzug nach Phönikien. Im oberen Feld: Aufmarsch des assyrischen Heeres, Kriegswagen, Reiterei, Fußvolk. Im unteren Feld: links Kampf gegen die Stadt Chazazu, in der Mitte Niedermetzeln von Gefangenen, rechts Begrüßung eines im Streitwagen anfahrenden assyrischen Offiziers. Nach King, Bronze Reliefs from the Gates of Sh. pl. XVII. Original in London.

Abb. 26. Teil eines langen Relieffrieses aus dem Zentralpalast Tiglat-Pilesers III. (746—728) in Nimrud-Kalach, die Wegführung der Beute aus einer eroberten Stadt darstellend. Höhe 102 cm, Breite 165 cm. Photo nach dem Gipsabguß im Berliner Museum. Vgl. Unger, Die Reliefs Tiglat-Pilesers III. Tafel VI. Original in London. Alabaster. Abguß in Berlin.

Abb. 27. Kolossalfigur des Gilgamesch, Hochrelief. Aus Sargons (722—705) Königstadt Dur-Scharrukin (Khorsabad). Höhe der Figur 4,15 cm. Nach Photo Alinari. Original in Paris. Abguß in Berlin.

Abb. 28. Opferszene. Herkunft wie 27. Nach Photo Alinari. Original in Paris.

Abb. 29. Jagd auf Vögel im Walde. Herkunft wie 27. Nach Photo Alinari. Original in Paris.

Abb. 30. Materialtransport und Fischfang auf dem Tigris. Ausschnitt aus einer großen Tafel, die den Transport eines Torstierkolosses zum Tigris hin darstellt. Nach Photo Mansell. Vgl. die ganze Tafel bei Paterson, Ass. Sc. pl. 25. Aus dem Palast Sanheribs (705—682) in Ninive. Original in London.

Abb. 31. Tiere im Schilfdickicht. Ausschnitt aus einer großen Darstellung Sanheribs, der mit seinem Gefolge dem Transport einer Kolossalfigur zusieht (vgl. Paterson, a. a. O., Tafel 24 und 29). Abb. nach Paterson, Tafel 30. Aus Ninive. Original in London.

Abb. 32. Belagerung einer Stadt aus Sanheribs Zeit. Nach Photo Mansell. Original in London.

Abb. 33. Gipssteinrelief eines Gottes auf seinem heiligen Tier. Das Tier ist ein Mischwesen, ein geflügelter Löwe mit Stierhörnern und Vogelklauen an den Hinterbeinen. Höhe 46 cm, Breite 34 cm. Etwa aus Sanheribs Zeit. Aus den Grabungen der D. O.-G. in Assur. Vgl. M. D. O.-G. Nr. 31, S. 24. Original in Berlin.

Die Abb. 34—48 gehören wohl sämtlich (doch vgl. zu Nr. 34) in die Zeit Assurbanipals (668—627) und stammen wohl sämtlich aus Ninive. Mit Ausnahme der Abb. 33 und 37 sämtlich nach Photos Mansell wiedergegeben. Alle Originale im British Museum in London, mit Ausnahme der Nrn. 33 und 37, von denen die Originale in Berlin sind.

Abb. 34. Lagerszene. Höhe 39,5, Breite 49 cm. Gipsstein. Original in Berlin. Herkunft und Zeit nicht völlig gesichert, ev. Sanherib zugehörig.

Abb. 35. Kampf Assurbanipals gegen die Elamiten. Ausschnitt. Die ganze Platte bei Paterson. Ass. Sc. pl. 62—64.

Abb. 36. Assurbanipal auf der Löwenjagd. Ausschnitt.

Abb. 37. Teile eines Bildfrieses aus Assurbanipals Zeit. Der König ist vom Pferd gestiegen, dem Löwen den Gnadenstoß zu geben. Rechts geht der König nach beendeter Jagd (in seinen Palast). Höhe 52 cm, Breite 154 cm. Original in Berlin.

Abb. 38. Der König zu Pferd auf der Löwenjagd. Ausschnitt.

Abb. 39. Der König, Trankopfer über 4 erlegten Löwen darbringend. Ausschnitt.

Abb. 40—48. Ausschnitte aus den Jagdbildern im Kgl. Palast zu Ninive.



1



2











a



b



c





















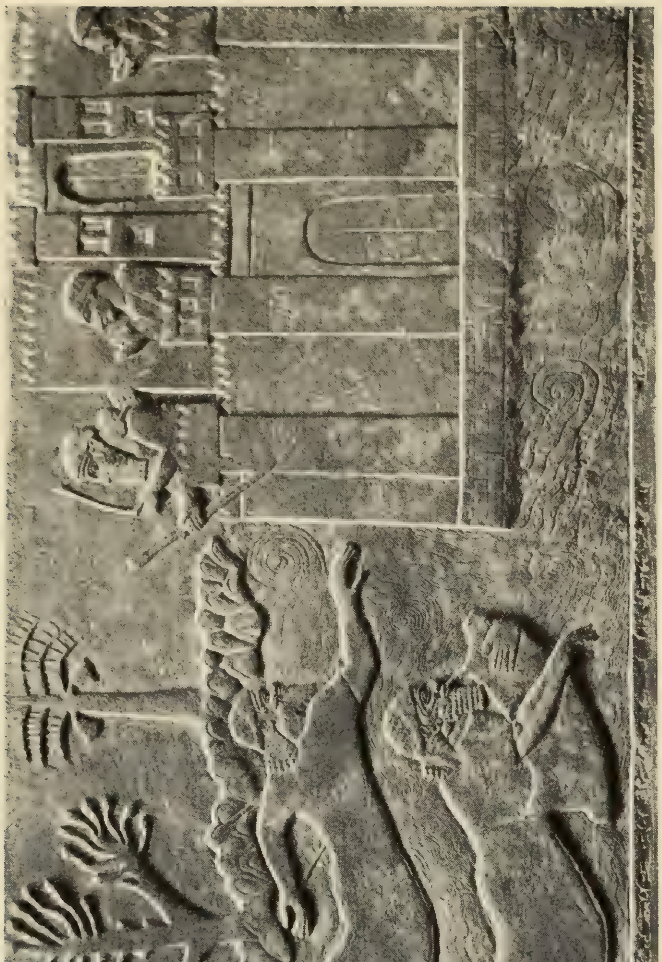




















a



b







